JEAN-LUC GODARD

À BOUT DE SOUFFLE

par Jean-Philippe Tessé

LYCÉENS AU CINÉMA

CAHIERS CINEMA

Éditorial

En mars 1960, la sortie d'*À bout de souffle*, premier film de Jean-Luc Godard, alors critique de cinéma âgé de 29 ans, est une révolution à plus d'un titre. Révolution technique et artistique, mais surtout révolution par la liberté qu'il revendique et le ton qu'il adopte. *À bout de souffle* consacre la Nouvelle Vague, mouvement sans équivalent, bien qu'il soit annonciateur d'une nouvelle vitalité du cinéma en Europe, et bientôt outre-Atlantique. Suivront vite une rafale de films, pour la plupart signés par de jeunes cinéastes critiques aux *Cahiers du cinéma* (Truffaut, Rivette, Rohmer, Chabrol, etc.) ou gravitant autour de la revue (Resnais, Varda…). *À bout de souffle* est une rupture à plusieurs titres, et la promesse d'un cinéma nouveau dont les propositions sont multiples. De ce programme, ce dossier essaie de tracer deux grandes lignes : quelle modernité invente-t-il ? Et quelle liberté ?

Directeur de publication : Véronique Cayla. Propriété : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, tél 01 44 34 36 95, www.cnc.fr). Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale et conception graphique : Antoine Thirion. Auteur du dossier : Jean-Philippe Tessé. Rédacteur pédagogique : Laurent Canérot. Conception et réalisation : *Cahiers du cinéma* (12 passage de la Boule Blanche, 75012 Paris, tél 01 53 44 75 75, fax : 01 53 44 75 75, www.cahiersducinema.com).

Sources iconographiques : Bifi, Ciné Classic, Bridgeman Art Library. Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2005. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

Sommaire

2 Éditorial
3 Synopsis
Mode d'emploi
4 Le réalisateur
L'artiste en jeune homme.
5 Genèse
Petites économies
6 Chapitrage
7 Analyse du récit
Vitesse, lenteur, suspension
8-9 Point de vue, parti pris
Un chef-d'œuvre trivial
Ouverture pédagogique 1
10-11 Acteur / Personnage
Belmondo, les bras en l'air
Ouverture pédagogique 2
12-13 Mise en scène
Nature et artifices
Définition
Ouverture pédagogique 3
14-15 Analyse de séquence
Une séparation
Atelier 1
16 1, 2, 3
Dialectique à deux
Atelier 2
17 Figure
Des visages
Atelier 3
18 Point technique
Le son d'après
Atelier 4
19 Prolongement pédagogique
20 Lecture critique
21 Filiation / Ascendance
Un fils fragile
22 Passages du cinéma
Jacques Monory, une balle dans le dos
23 Sélection bibliographique,
En ligne
24 Photos

Mode d'emploi

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence… ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué d'« Ouvertures pédagogiques » directement déduites du texte principal, le second d'« Ateliers » dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation des élèves.

Synopsis

À Marseille, Michel Poiccard vole une voiture et monte à Paris récupérer une somme d'argent. Sur la route, il abat d'un coup de revolver un policier. Arrivé dans la capitale, Poiccard retrouve Patricia Franchini, une jeune Américaine qui vend le Herald Tribune dans la rue. Il s'installe chez elle et se met à la recherche d'un certain Antonio. La police est à ses trousses, son portrait s'affiche en une des journaux, Patricia elle-même est interrogée. La jeune femme se rend à la conférence de presse d'un célèbre romancier ; de son coté, Michel vole une autre voiture pour la revendre. Alors qu'ils se sont réfugiés dans l'appartement d'un ami, Patricia dénonce Michel. Bientôt, celui-ci est abattu dans la rue.

À BOUT DE SOUFFLE	
France, 1959	
Réalisation :	Jean-Luc Godard
Scénario :	Jean-Luc Godard,
	d'après une histoire originale de François Truffaut
Image :	Raoul Coutard
Conseiller technique :	Claude Chabrol
Son :	Jacques Maumont
Montage :	Cécile Decugis, Lila Herman
Assistant :	Pierre Rissient
Costumes :	Milena Canonero
Musique :	Martial Solal ;
	Concerto pour clarinette et orchestre K. 622 de Mozart
Producteur :	Georges de Beauregard, S.N.C.
Distribution :	Imperia film
Durée :	1h30
Format :	35mm
Sortie française :	16 mars 1960

Interprétation :	
Michel Poiccard :	Jean-Paul Belmondo
Patricia Franchini :	Jean Seberg
Berruti :	Henri-Jacques Huet
Parvulesco :	Jean-Pierre Melville
Liliane :	Liliane David
L'inspecteur Vital :	Daniel Boulanger
Claudius Mansard :	Claude Mansard
Jounaliste :	Van Doude
Mouchard :	Jean-Luc Godard
Second Policier :	Michel Fabre
Cal Zombach :	Roger Hanin
Interviewer :	André S. Labarthe
Soldat demandant du feu :	Jean Herman
Passant au moment de l'accident :	Jean Douchet
Homme assommé dans les W.C. :	Jean Domarchi

Jean-Luc Godard
L'artiste en jeune homme

Jean-Luc Godard, badaud délateur dans *À Bout de Souffle.*

Né en 1930 à Paris, mais de nationalité suisse, Jean-Luc Godard s'est imposé, au long d'une carrière protéiforme et riche de plus de 80 films, comme l'incarnation même du cinéma d'auteur, le cinéaste intellectuel par excellence, celui qui aura tout dit et tout essayé. Figure intimidante, orateur redoutable dont les circonvolutions théoriques et esthétiques ont couvert tout le champ du cinéma : la Nouvelle vague dans les années 50 et 60 ; la transition vers un cinéma politique et engagé au tournant des années 70 ; les expérimentations diverses (vidéo, télévision) jusqu'au début des années 80 ; puis un retour à la fiction et une gigantesque entreprise de bilan et d'archives entrepris durant toute la décennie 90 avec les *Histoire(s) du cinéma*. L'extrême diversité de ses expériences, l'exégèse monumentale qui lui est consacrée, les passions irréconciliables qu'il déchaîne (génie et monument intouchable pour les uns, imposteur pour les autres) rendraient vaine toute tentative de résumer en quelques paragraphes une telle trajectoire. On s'en tiendra ici aux années 50, partagées entre la critique et les premiers essais derrière la caméra, afin de voir par quels chemins est passé Godard avant *À bout de souffle*, son premier coup d'éclat.

Godard critique

Initié au cinéma grâce à l'effervescence des ciné-clubs après la guerre, Godard entre aux *Cahiers du cinéma* en 1952. Sous le patronage bienveillant du critique et théoricien André Bazin, il y forme avec Eric Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette ou encore Claude Chabrol la bande des fameux « jeunes turcs », cinéphiles enflammés qui vont bouleverser la façon de parler du cinéma en introduisant la métaphysique, l'ésotérisme et surtout la figure du metteur en scène comme créateur, auteur unique et souverain de ses films, dont la moindre image reflète la vision du monde. Moins polémiste que Truffaut, moins théoricien que Rohmer, le Godard critique, parfois dissimulé sous le pseudonyme de Hans Lucas, n'en reste pas moins provocateur. Très attentif, comme ses compagnons, à l'érotisme des actrices américaines, il se choisit des objets d'élection singuliers, tels les comédies de Frank Tashlin, les mélodrames de Douglas Sirk ou des séries B, bref un cinéma commercial, relevant *a priori* d'une sous-culture, qu'il s'emploie à sublimer. Ses textes abondent en citations et digressions, ne se privent pas de détours fantaisistes ni de considérations apparemment futiles, et leur propos se construit dans cet éclatement contrôlé. Cet art de la fragmentation dans l'écriture sera reconduite au cinéma, affirmant ainsi un lien fort entre le travail aux *Cahiers* et le passage à la mise en scène

Presmiers gestes

Parallèlement à l'écriture d'articles, Godard commence à réaliser des films courts. Son premier essai est un documentaire sur la construction d'un barrage, *Opération Béton*, tourné en 1954. Cette entrée en cinéma *via* le documentaire n'est pas indifférente ni contingente. L'appréhension du réel est un motif appelé à devenir essentiel dans l'esthétique de la Nouvelle Vague. D'ailleurs, Godard reconduit l'expérience en 1961 avec *Une histoire d'eau*, coréalisé avec Truffaut : profitant des inondations qu frappent la région parisienne, ce dernier propose au producteur Pierre Braunberger de filmer très vite une histoire légère les pieds dans l'eau. Dès le lendemain, il réalise des prises de vues, puis Godard vient lui prêter main forte en reprenant le montage et en doublant le personnage joué par Jean-Claude Brialy.

Autre collaboration de jeunesse, *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), sur un scénario de Eric Rohmer. On y reconnaît un sujet de prédilection de Rohmer (le marivaudage et les spirales amoureuses), autant qu'une touche frivole propre au jeune Godard : flânerie parisienne, drague intensive, légèreté presque inconséquente du héros désinvolte (Brialy), qui entreprend le même jour deux jeunes filles sans savoir qu'elles sont co-locataires. Troisième fait d'arme des années 50, l'adaptation littéraire avec *Une femme coquette* (1955), d'après une nouvelle de Guy de Maupassant, qui montre l'attachement du cinéaste, partagé par ses camarades de l'époque, pour le romanesque du 19ème siècle. Fort de ces expériences dans le court-métrage, Godard tourne *À Bout de souffle* en 1959, l'année où Truffaut triomphe à Cannes avec *Les 400 Coups*. L'humeur est alors à la légèreté.

Jean-Luc Godard :

Filmographie sélective (années 50-60)

1953 :	*Opération Béton*
1957 :	*Une Histoire d'eau*
1958 :	*Tous les garçons s'appellent Patrick*
1958 :	*Charlotte et son Jules*
1959 :	*À Bout de souffle*
1961 :	*Une Femme est une femme*
1962 :	*Vivre sa vie*
1963 :	*Les Carabiniers*
1963 :	*Le Petit Soldat*
1963 :	*Le Mépris*
1964 :	*Bande à part*
1965 :	*Alphaville, une aventure de Lemmy Caution*
1965 :	*Pierrot Le Fou*
1966 :	*Masculin-Féminin*
1966 :	*Made in USA*
1966 :	*Deux ou trois choses que je sais d'elle*
1967 :	*La Chinoise*
1967 :	*Week-End*
1968 :	*Le Gai Savoir*
1968 :	*One + One*
1969 :	*Vent d'Est*

GENÈSE

Petites économies

De gauche à droite : Jean Domarchi, André S. Labarthe, Jean Douchet (debout) dans *À Bout de Souffle*.

La fin des années 50 est un tournant dans le cinéma français. Une génération, celle du « *cinéma de papa* » ou de la « *qualité française* », comme l'écrit François Truffaut dans ses articles rageurs, laisse bientôt place à une autre, la Nouvelle Vague. Un groupe de réalisateurs, pour la plupart issus des *Cahiers du cinéma*, dépoussiére le cinéma et renverse les conventions. Si chacun affirme très vite sa singularité, le passage à la réalisation passe par un travail collectif, une entraide plutôt. Rivette tourne *Le Coup du berger* dans l'appartement de Chabrol, qui produit le film ; Rohmer écrit pour Godard *Tous les garçons s'appellent Patrick* ; Godard et Truffaut se relaient sur *Une Histoire d'eau* ; etc.

Un producteur avisé

Des producteurs prêtent vite attention à cette effervescence, notamment Pierre Braunberger, qui produit les courts métrages de Rivette, Resnais, Godard ou François Reichenbach. Chabrol et Truffaut parviennent à financer leurs premiers longs métrages grâce à des capitaux personnels. Leurs films sont aisément rentables, surtout *Les 400 Coups*, qui triomphe dans le monde entier. Au festival de Cannes, Truffaut rencontre Georges de Beauregard, un producteur au bord de la faillite, et lui présente Godard. Celui-ci a sous le bras un scénario de film noir peu développé, écrit d'après un fait divers par Truffaut, qui n'a pas pu le tourner. Beauregard est séduit et accepte de le financer, à condition de voir au générique les noms désormais célèbres de Truffaut et Chabrol. Le premier est donc crédité comme scénariste, le second comme « conseiller technique » – appellation un peu abusive, car Chabrol ne mettra jamais les pieds sur le tournage, mais servira de parrain : à l'époque, tout jeune réalisateur devait en avoir un, et Chabrol avait alors trois films à son actif.

Tournage

Le budget du film s'élève à 45 millions de francs, c'est-à-dire moins de la moitié d'une production moyenne. Pour coûter si peu, le tournage est très léger : équipe technique réduite, décors naturels, petites caméras 35 millimètres moins onéreuses que celle employées dans les studios. Godard tourne comme on tournerait un reportage d'actualités et travaille dans une économie de série B ; d'ailleurs, *À bout de souffle* est dédié à Monogram Pictures, firme américaine spécialisée dans le genre. Sortir dans la rue, poser sa caméra au milieu de la foule et enregistrer le monde tel qu'il est plutôt que son image factice et conventionnelle rendue par les studios, tel est l'un des mots d'ordre de la Nouvelle Vague. Les premières prises de vue ont lieu en août 1959, en décors naturels. L'équipe investit Paris : une chambre d'hôtel sur le quai Saint-Michel pour la grande scène chez Patricia, les Champs-Elysées où Godard vole les images d'un défilé avec De Gaulle et Eisenhower. Lorsqu'il filme Seberg, accompagnée de Belmondo, descend les Champs-Elysées en vendant le New York Herald Tribune, le chef opérateur Raoul Coutard s'est caché dans une caisse roulante des PTT.

Montage

Entre l'écriture et le tournage, le film change. Au départ, c'est « *l'histoire d'un garçon qui pense à la mort et d'une fille qui n'y pense pas* », dixit Godard, lequel réécrit chaque jour le scénario, ce qui effraie un peu Jean Seberg, dont le cachet représente un sixième du budget total. Beauregard aussi est inquiet, et lance un ultimatum à son réalisateur. Mais Godard tourne quand ça lui chante. Et parvient malgré tout à boucler les prises de vue le 15 septembre 1959, sans un jour de dépassement. Au montage, Beauregard estimant le film trop long, Godard coupe non pas des scènes, mais à l'intérieur des scènes elles-mêmes, éliminant les temps morts. Opération rendue possible par l'usage de la post-synchronisation, qui évite de se préoccuper de l'adéquation entre images et son. Le faux-raccord, dont il est fait un usage frénétique, est d'abord une procédure technique choisie dans un tel souci de concision.
À bout de souffle sort en salles en avril 1960, et fait immédiatement grand bruit. Succès fulgurant : plus de 250 000 entrées en sept semaines d'exclusivité à Paris. Ce sera le seul vrai succès public de Godard. On lui prête cette réflexion : « *Je pensais avoir fait* Scarface*, j'ai fait* Alice au pays des merveilles ».

Chapitrage

Ce chapitrage est celui du DVD édité par Opening.

1. *Générique / En route pour Paris*. A Marseille, Michel Poiccard vole une voiture et fonce vers Paris. Sur la route, il s'adresse à la caméra : « *si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la montagne, si vous n'aimez pas la ville, allez vous faire foutre* ». Un motard tente de l'arrêter, il le tue avec un revolver trouvé dans la boîte à gants.

2. *Michel Poiccard est de retour*. A Paris, Michel se met à la recherche de Patricia, et s'introduit dans sa chambre. Elle n'y est pas.

3. *Une visite à une ancienne amie*. Michel se rend chez une amie pour lui emprunter de l'argent. Elle lui donne un billet, il vole le reste.

4. *« New York Herald Tribune »*. Sur les Champs-Elysées, Michel retrouve Patricia, qui vend le journal à la criée. Il veut partir en Italie avec elle, elle refuse.

5. *Au hasard des rues*. Dans la rue, Michel refuse d'acheter les *Cahiers du cinéma*, tandis qu'un piéton est renversé. Dans le journal, il lit un article sur la mort du motard, dont la police aurait déjà identifié le meurtrier.

6. *L'agence de voyage.* Michel se rend dans une agence de voyage où un ami, Tolmatchoff, lui remet de l'argent, un chèque barré, et non du liquide comme il s'y attendait. Michel essaie de joindre au téléphone un certain Antonio, qui lui doit de l'argent. A peine est-il sorti que deux policiers, l'inspecteur Vital et son partenaire, entrent dans l'agence et interrogent Tolmatchoff.

7. *Bogey*. Michel s'arrête devant un cinéma et l'affiche de Plus dure sera la chute de Mark Robson, avec Humphrey Bogart, « Bogey ». Il passe son pouce sur ses lèvres, en imitant l'acteur.

8. *Dans Paris avec Patricia*. Michel retrouve Patricia, va téléphoner dans un bar et en profite pour dépouiller un homme dans les toilettes. En sortant, il raconte à Patricia un fait divers et l'accompagne à son rendez-vous en voiture. Il insiste pour coucher avec elle le soir, elle tergiverse : « *Fous le camp, dégueulasse !* »

9. *Le rendez-vous de Patricia*. Patricia rencontre un journaliste dans un café. Il part avec elle et l'embrasse dans la voiture, sous les yeux de Michel.

10. *Dans la chambre de Patricia*. Patricia rentre chez elle et y trouve Michel, qui est au lit. Un long dialogue s'instaure, où se glissent jeux, grimaces, baisers, gifles, caresses. Michel téléphone à Tolmatchoff, puis à un garagiste et cherche toujours à joindre Antonio. Ils se couchent, se lèvent, s'habillent, s'embrassent.

11. *La Ford volée*. Michel vole une voiture dans la rue et emmène Patricia. Sa photo est dans le journal. Un passant (joué par Godard) le reconnaît et le signale à deux agents de police.

12. *Conférence de presse à Orly.* À Orly, Patricia assiste à la conférence de presse d'un écrivain (joué par Jean-Pierre Melville), Parvulesco, qui répond aux questions à coups d'aphorismes. Patricia tente de lui demander « *Quelle est votre grande ambition dans la vie ?* », l'écrivain tarde à répondre, puis lâche : « *devenir immortel… et puis mourir* ». Regard-caméra de Patricia.

13. *Le garagiste véreux.* Sous le nom de Lazlo Kovacs, Michel se rend dans un garage pour vendre la Ford volée. Le garagiste refuse de le payer et sabote la voiture pendant que Michel tente, en vain, de joindre Antonio. Michel lui casse la figure.

14. *En taxi.* A bord d'un taxi qui ne va pas assez vite à son goût, Michel, accompagné de Patricia, essaie de mettre la main sur Antonio, nouvel échec.

15. *Visite de la police*. Patricia retourne à son journal où l'inspecteur vient l'interroger et la menacer. Elle avoue connaître Michel, mais prétend qu'elle ne sait pas où il est.

16. *Filature*. Dehors, Michel attend Patricia. Elle lui fait signe de ne pas se montrer, car les inspecteurs la suivent. La filature continue sur les Champs-Elysées, où la foule acclame le passage de De Gaulle et Eisenhower. Michel suit les policiers qui suivent Patricia. Celle-ci sème ses poursuivant en passant par un cinéma et retrouve Michel.

17. *Western*. En attendant la nuit, Michel et Patricia vont s'embrasser au cinéma, devant un western. La voix du shérif est celle de Godard.

18. *Le filet se resserre*. Tandis qu'on annonce l'arrestation imminente de Michel, Patricia et lui filent dans Paris en changent de voiture. Elle : « *dénoncer, c'est mal* ». Lui : « *non, c'est normal* ». Ils croisent un dénommé Zombach et voient enfin Antonio, qui accepte d'endosser le chèque. Patricia salue le journaliste qui l'embrassait tout à l'heure. Antonio les envoie se cacher chez une amie suédoise de Zombach.

19. *Dernière nuit ensemble*. Arrivée chez la Suédoise, où se tient une séance photo. Le modèle et le photographe partent. Michel envoie Patricia acheter le journal et du lait.

20. *Fin d'une histoire d'amour*. Dans un café, Patricia appelle l'inspecteur Vital et lui donne l'adresse où se cache Michel. De retour à l'appartement, Michel invite Patricia à partir en Italie avec la voiture d'Antonio, qui doit passer dans un instant. Patricia dit à Michel qu'elle l'a dénoncé. Il refuse de s'enfuir.

21. *Plus dure est la chute.* Dans la rue Michel retrouve Antonio, qu'il presse de fuir. Antonio veut l'emmener avec lui, il refuse. La police arrive. Antonio jette un revolver à Michel et s'enfuit. Vital tire, Michel est touché au dos et court le long de la rue avant de s'effondrer. Patricia le poursuit.

1'24"52 - 1'26"26 : Qu'est-ce que c'est « *dégueulasse* » ? / Fin : Michel meurt après avoir murmuré « *c'est dégueulasse* ». A Patricia qui n'a pas compris, Vital répète : « *il a dit : vous êtes vraiment une dégueulasse* ». En fixant la caméra et en passant son pouce sur ses lèvres, elle demande « *qu'est-ce que c'est, dégueulasse ?* ». Fin.

Vitesse, lenteur, suspension

Un des projets d'*À bout de souffle* consiste à refondre les règles du cinéma. La narration n'échappe pas bien sûr à ce programme. À tel point qu'il semble difficile de parler de récit au sens habituel pour un film qui s'est précisément employé à en briser les lois. Analyser la conduite narrative d'*À bout de souffle*, c'est d'abord en isoler la formule nouvelle : mélange de temporalité en pointillés et de jeu sur les attentes liées aux codes d'un genre (le polar) où le film semble s'inscrire. L'argument lui-même est paradoxal : *À bout de souffle* raconte l'histoire d'un fuyard qui ne fuit pas. C'est cette rupture dans la causalité qui commande le récit. Très vite, il apparaît que le meurtre du policier ne sert qu'à enclencher une série d'évènements, qu'il est tout au plus un prétexte, et que sa résolution importe peu. Par moments, ce détonateur se manifeste par des rappels à l'ordre : le destin de Michel est de se faire rattraper par son crime, comme le lui rappellent des journaux ou des bandeaux d'actualités défilant sur les murs de la ville, ou encore un passant joué par Godard, qui le reconnaît et le désigne aux policiers.

Qu'est-ce qui fait avancer l'action ? A proprement parler, rien. Le film se déroule sur une période relativement courte (trois jours, deux nuits), laquelle n'est pas du tout employée par le personnage principal pour planifier sa fuite, alors qu'un film de traque est classiquement organisé tel un contre-la-montre, sans pause. Plutôt que chercher à quitter la ville, Michel passe son temps à flâner, bien qu'il n'ignore pas qu'autour de lui le filet se resserre. Cette contradiction donne au rythme de la narration un aspect distendu, élastique : la vitesse impliquée par le meurtre est contaminée par la déambulation presque paisible que Godard lui substitue.

Un triple rythme

Conséquence de ce mélange entre deux vitesses, la temporalité narrative n'est pas univoque. Le récit d'*À bout de souffle* avance selon un rythme triple, trois vitesses autonomes. D'abord une série de micro événements importants pour l'intrigue, mais relativement brefs : le meurtre, le vol d'une voiture, le coup de fil à la police, la résolution du problème du chèque… Ensuite des moments intermédiaires, des transitions à durée variable : la route Paris-Marseille, Michel au café, le trajet en taxi… Enfin des trouées, qui perforent ça et là le récit lorsque Michel et Patricia sont séparés : la conférence de presse à Orly, la visite de Michel chez son amie et chez le garagiste, le rendez-vous de Patricia. A lire la retranscription du chapitrage, on repère facilement un déséquilibre du rapport entre les moments creux de la flânerie, majoritaires, et les moments pleins de l'action, plus rares. Au gré de ces différentes temporalités, le rythme avance par à-coups, pauses, suspensions, redémarrages, etc.

Pareille disposition se retrouve à l'échelle des scènes. Dans la séquence sur la route entre Marseille et Paris, par exemple, la poursuite et le meurtre du motard sont les éléments les plus importants du point de vue narratif, et pourtant ils ne durent que quelques secondes, tandis que l'essentiel du temps est consacré à la route elle-même (dépassements de voitures, etc.) et aux attitudes et monologues de Michel. Quant à la séquence dans la chambre de Patricia, au tiers du film, elle suspend totalement la narration pendant 25 minutes. Aucun événement ne s'y produit qui ferait avancer le récit.

Le récit n'est donc pas tendu vers la résolution de l'intrigue. Il ne s'organise pas en fonction de sa fin, non pas en fonction d'un enchaînement d'événements, mais d'une temporalité non dramatique : celle dévolue à ce qui est le cœur réel du film, les dialogues, gestes et postures, références, etc.

Mille récits

Trois leçons à tirer. D'abord la conduite du récit élucide le rapport qu'entretient le film au genre auquel il est dédié. Godard emprunte peu, finalement, aux codes du polar, l'argument policier n'étant qu'un prétexte. Ensuite, le cinéaste rompt avec une narration académique encore tributaire de la littérature et libère le récit de tout carcan dramaturgique. La narration est une ligne éclatée, et s'il n'y a pas à proprement parler un récit (univoque, limpide), c'est aussi qu'il y en a mille : les citations, les références, les aphorismes de Parvulesco, les plans de coupe sur les tableaux, etc., tous ces inserts racontent une histoire, manifestant sans cesse une sorte de buissonnement narratif secondaire.

`

Un chef d'œuvre trivial

À bout de souffle tient une place singulière dans l'histoire du cinéma. C'est une œuvre de rupture, à plusieurs titres, un pivot entre un avant et un après. Godard y formule un certain nombre de propositions esthétiques et théoriques décisives, qu'il développera dans la suite de son œuvre. De toutes ces intuitions, on peut dire qu'elles forment le programme d'un cinéma moderne, notion complexe et sujette à caution, mais dont le film permet de hasarder une définition. Pour autant, *À bout de souffle* n'est pas un film sérieux. Michel Poiccard est un héros contemporain, de son temps, mais en aucun cas le porte-parole de la modernité, lui qui ne se soucie de rien, pas même d'aller en prison.

Il n'est pas nécessaire, pour aimer *À bout de souffle*, de choisir entre ses expérimentations novatrices, ses audaces narratives et formelles, et sa drôlerie, sa fantaisie, la séduction inouïe qu'il diffuse. Le film est tout l'un et tout l'autre, et c'est pourquoi il a pris une importance telle. Son ambition elle-même est ambivalente : *À bout de souffle* fut imaginé à la fois comme petit exercice de style autour du polar et comme plan d'attaque contre le cinéma installé, avec l'idée de briser des normes gravées dans le marbre. Il tient donc sa puissance de cette formule qui allie plaisanteries faciles et programme esthétique pour un art nouveau, trivialité et une rénovation esthétique.

Moderne cinéma

Quelle modernité s'invente ici ? Il faut la décrire à partir des motifs contre quoi elle se construit, comme une double opération de retournement, un double passage vers la réflexivité. Premier retournement, l'exhibition du cinéma pour lui-même. Jusqu'à Godard, l'art du cinéma s'est bâti sur la capacité fondamentale de l'image à produire une impression de réalité. Un pacte de croyance lie au film le spectateur, qui accepte ce qu'il voit comme une reproduction fidèle du monde. Ce contrat suppose l'effacement d'un intermédiaire : l'outil qui enregistre et fabrique l'image. Avec *À bout de souffle*, et dans la foulée du regard-caméra de *Monika* (1953) d'Ingmar Bergman, Godard brise cet accord. La machine-cinéma, désormais, ne se cache plus, au contraire elle se montre pour ce qu'elle est. Trois instances agissent désormais sur un pied d'égalité : le réel enregistré, le regard porté sur lui, et l'opération technique qui les articule. Avec ce basculement, le cinéma fait sa révolution copernicienne, comparable à l'apparition du sujet en philosophie. C'est un renversement total de perspective, où le cinéma se prend lui-même comme objet, sort de son âge magique et devient réflexif.

Ensuite, une opération technique apparemment simple ouvre un réseau de perspectives esthétiques et théoriques nouvelles : la séparation de l'image et du son, leur autonomie respective. Désolidariser le son et l'image permet d'inventer des nouveaux rapports entre eux et surtout de les libérer, l'un n'étant plus soumis à l'autre. S'ouvre ainsi tout un champ laissé libre à la réflexion, au commentaire sur les images. Cette décision formelle vient redoubler l'exhibition de l'outil cinéma, elle offre une seconde passerelle vers la réflexivité. Par ailleurs, elle modifie radicalement la manière dont se donne la parole dans un film. Indépendantes de la conduite du récit et de l'image, les réflexions des personnages sont livrées en morceaux, parfois superposés les uns aux autres (les doubles monologues dans la scène suivant le coup de fil de Patricia à la police), le plus souvent distribuées en fragments sans liens entre elles. Le sens, et la continuité du *logos*, sont à réinventer. Godard vient de libérer la parole cinématographique, en une myriade de particules parfois profondes, parfois référencées, parfois purement gratuites (l'art des calembours approximatifs, tels le « *monte dans ton Alfa, Romeo !* » qui clôt *Le Mépris*). Invitation est faite à penser autrement : une pensée intuitive, en fragments, libre.

Une fantaisie inquiète

Cela précisé, ne pas oublier que le héros d'*À bout de souffle* pince les fesses des filles et adresse au spectateur un splendide « *allez vous faire foutre !* », meurt en faisant des grimaces, pense davantage aux décapotables qu'à la métaphysique et chante le « *rapprochement franco-américain* » quand il couche avec une Américaine.

Michel Poiccard est un petit voyou séducteur, pas un philosophe. Et l'Idiot Godard, le cinéaste le plus drôle et le plus fantaisiste de la Nouvelle Vague. *À bout de souffle* est un sommet d'avant-garde et un traité de la nonchalance. Nulle coquetterie, ici, malgré le souci évident de plaire. Mettre un chapeau ou des lunettes noires, faire une grimace ou décocher un sourire : chaque geste des acteurs, qu'on dirait prévu pour la postérité et le mythe, conserve une grâce, une spontanéité hors de tout calcul. Le film est voué à la beauté petite et grande de ces gestes, dédicace analogue à l'amour que porte Godard pour le cinéma américain, modeste dans l'affichage de ses ambitions intellectuelles, immense par la force des moyens qu'il met à la disposition de son expression. Aisance et fraîcheur de la gestuelle vont de pair avec des dialogues libérés de tout surmoi d'auteur.

Mais la désinvolture et la drôlerie sont aussi une forme puissante d'inquiétude. Le film peut être potache et ses héros inconséquents, il est bien le portrait d'enfants du siècle aux prises avec un déferlement libertaire dont ils jouissent autant qu'il les submerge. L'éloge du dérisoire coïncide avec une gravité évidente. S'ils visitent aussi bien les sphères métaphysique et morale que triviale et consumériste avec une même légèreté, c'est que ces héros portent une empreinte mélancolique sans retour. Mue par la conscience d'être mortels – « *Nous sommes tous des morts en permission* », est-il écrit sur la couverture du livre que lit Michel –, ils chantent une espèce d'hédonisme détaché : la passion amoureuse des voitures de sport, par exemple, ou les amants dont on fait le compte sur le bout de ses doigts. Ce sont les pauvres dandys de leur temps, sublimes et misérables.

L'époque y a vu, parfois, un relativisme moral indigent, qui mettrait sur le même plan l'amour et les voitures, la mort et l'éphémère. Une confusion qui serait l'équivalent du bouillonnement pas encore canalisé de la jeunesse d'alors. On peut y voir aussi l'expression d'une lucidité ludique sur les toutes premières prémices des années 60. *À bout de souffle* possède un génie du contemporain. S'il demeure profondément un film d'époque, donc un film daté, il enchante par sa manière de revêtir la pensée d'atours charmants et de la mettre, dans le même élan, violemment en crise.

Ouverture pédagogique 1

Les cinq premières minutes du film annoncent son rythme si particulier, partagé comme son personnage principal (qui roule vite mais prend le temps de juger les auto-stoppeuses) entre impatience et nonchalance. On notera les effets d'accélération du rythme (durée du récit sur quatre jours, montage elliptique, multiplication des lieux, des coups de téléphone, des questions sur l'heure, expression de l'impatience par les gestes, les mouvements, le dialogue) et les effets de ralentissement (plans-séquences, enfermement dans un seul décor, longues tirades des personnages, immobilité des corps, pose des visages). Si on ajoute les effets qui annoncent la fin dramatique du film (panneau « danger », affiches de films, manchettes de France-Soir, vision prémonitoire de l'accident de voiture, panneaux lumineux), on peut mieux cerner la perception particulière au film d'une temporalité au présent, vécue par les personnages principaux et les spectateurs comme une jouissance du temps perdu. Cette qualité particulière du temps, c'est ce qui unit et définit le mieux le couple d'amoureux.

Belmondo, les bras en l'air

Avec Michel Poiccard, Jean-Luc Godard offre à Jean-Paul Belmondo son premier rôle d'importance. Né en 1933, l'acteur a alors 26 ans et à son actif quelques apparitions dans une poignée de films dont *Les Tricheurs* (1958) de Marcel Carné et *Un Drôle de dimanche* (1958) de Marc Allégret, avec Arletty et Bourvil. Mais ce n'est pas son premier essai aux côtés de la Nouvelle Vague : dans *A double tour* (1959), Claude Chabrol lui avait confié le rôle d'un certain Lazlo Kovacs, nom qui servira de pseudonyme d'occasion à Michel Poiccard.

Belmondo est un enfant de la balle, aux parents célèbres : fils du sculpteur Paul Belmondo, il s'inscrit au conservatoire et joue un peu au théâtre avant de se tourner vers le cinéma où, après *À bout de souffle*, il devient un emblème de sa génération et un acteur fétiche des jeunes cinéastes. On le voit chez Godard (le court métrage *Charlotte et son jules* en 1957, *Une femme est une femme* en 1961, et *Pierrot le fou* en 1965) et François Truffaut (*La Sirène du Mississippi*, 1969) ou chez des cinéastes gravitant autour de la Nouvelle Vague tels Jean-Pierre Melville (*Léon Morin, prêtre* en 1961 et *Le Doulos* en 1962) ou le Philippe de Broca des années 60 (*L'Homme de Rio*, 1964).

À le voir s'agiter et parler fort, c'est sa fraîcheur qui frappe d'emblée. La vivacité de son corps agile et sportif lui donne une grande aisance. Liberté des gestes, qui ne s'interdisent pas certaine gratuité ironique, par exemple lorsque Michel Poiccard rend l'âme – après quelques grimaces et une main qui passe devant les yeux pour les fermer, comme on baisse un rideau de théâtre. C'est un acteur spectaculaire, volubile, qui sait occuper l'écran par de grands mouvements de bras. Littéralement, Belmondo brasse de l'air avec une énergie qu'on dirait inépuisable. La gouaille, la modulation de sa voix, la vitesse de ses réactions lui permettent d'occuper le terrain, de s'imposer dans l'image et de reprendre pleinement à son compte les partis pris de la mise en scène. Son jeu est digressif, nonchalant, fuyant toute pesanteur.

Un corps nouveau

Cette désinvolture hyper-active est devenue une marque de fabrique de la Nouvelle Vague. Deux raisons à cela. D'abord, dans le contexte des années 60, Belmondo impose un nouveau type de héros masculin, libre et frondeur. Sa présence rejoint en cela celle de Brigitte Bardot, avec laquelle il forme le couple imaginaire qui devait servir de rampe de lancement à la Nouvelle Vague. L'un comme l'autre, et Bardot plus évidemment, rompent avec les canons traditionnels de la beauté physique et du jeu d'acteur. La présence décomplexée, hyper-sexuée et presque agressive de Bardot, son corps désinhibé bousculent la figure sage de l'héroïne à la française, cérébrale et distante.

Comme elle, Belmondo s'impose d'abord par son physique, non par la distance réfléchie qu'il mettrait entre lui et son personnage. Peu de place, donc, accordée à une technique rôdée, à une maîtrise des affects savamment distillée. On sent là poindre une nette influence américaine. Non pas celle de l'Actor's studio et de ses comédiens caméléons concentrés sur leur personnages ; plutôt une école de la décontraction et du naturel. Ensuite, Belmondo coupe le lien entre l'activité de l'acteur et son usage. Dans *À bout de souffle*, son corps est traversé par ce désir d'inventer pour eux-mêmes gestes inédits et postures singulières. L'acteur n'a plus à servir (une histoire, une action), n'a plus de comptes à rendre aux codes théâtraux du jeu. Il crée les conditions de sa libération. D'où l'intense plaisir qui transpire à chaque image : le jeu du comédien est entièrement dévolu à l'instant présent. Le corps n'est d'ailleurs pas seulement ce qui agit, il se permet aussi de ne rien faire, de poser, de déambuler. C'est un terrain inédit : références (le pouce sur les lèvres, à la Bogart), grimaces, acrobaties, pitreries diverses, etc. Davantage que l'invention d'un style propre, Belmondo incarne une nouvelle logique du corps au cinéma.

Dans *Pierrot le Fou* (Jean-Luc Godard, 1965)

Dans *Le Doulos* (Jean-Pierre Melville, 1962).

Avec Belmondo et la Nouvelle Vague, le corps arrive au centre de la fiction, il rayonne. Dépoussiéré, le jeu du comédien participe du coup de balais donné sur les pratiques sclérosées ayant cours alors dans le cinéma français. Les attitudes de Michel sont un éloge de la jeunesse et du contemporain, de l'insolence. Mais, très vite, Belmondo se détourne de la Nouvelle Vague au profit d'un cinéma plus commercial où il est rapidement très demandé et rencontre un énorme succès. Au cours des décennies suivantes, il sera la figure par excellence du cinéma populaire français, faisant exister bien des films sur son seul nom. Son charme sera broyé par une image populiste de justicier viril, casse-cou et gouailleur dans une pléthore de films médiocres.

Jean-Paul Belmondo : filmographie sélective

1957 :	Sois belle et tais toi (Marc Allégret)
1958 :	Un drôle de dimanche (Marc Allégretà
	Charlotte et son Jules (Jean-Luc Godard)
	Les Tricheurs (Marcel Carné)
1959 :	À Double tour (Claude Chabrol)
1959 :	À Bout de souffle (Jean-Luc Godard)
1960 :	La Ciociara (Vittorio De Sica)
	Moderato Cantabile (Peter Brook)
1961 :	Leon Morin, prêtre (Jean-Pierre Melville)
	Une Femme est une femme (Jean-Luc Godard)
1962 :	Un Singe en hiver (Henri Verneuil)
	Le Doulos (Jean-Pierre Melville)
1963 :	Cent Mille Dollars au Soleil (Henri Verneuil)
1964 :	L'Homme de Rio (Philippe de Broca)
1965 :	Les Tribulation d'un Chinois en Chine
	(Henri Verneuil)
	Pierrot le Fou (Jean-Luc Godard)
1966 :	Le Voyeur (Louis Malle)
1967 :	Casino Royale (John Huston)
1968 :	Le Cerveau (Gérard Oury)
1969 :	La Sirène du Mississippi (François Truffaut)
1970 :	Borsalino (Jacques Deray)
1971 :	Les Mariés de l'an II (Jean-Paul Rappeneau)
1977 :	L'Animal (Claude Zidi)
1981 :	Le Professionnel (Georges Lautner)
1984 :	Les Morfalous (Henri Verneuil)

Ouverture pédagogique 2

« *Très souriant le président Eisenhower fait de grands gestes des bras droit et gauche* », dit une voix radiophonique. En rapportant cette phrase à Michel, étudions, à travers deux exemples, le jeu de ses bras et de ses mains. A la fin du chapitre 10, il se rhabille d'une main en tenant le téléphone, pose un baiser de la main sur l'épaule et les fesses de Patricia, boxe dans le vide, met les mains dans ses poches : l'effet comique est réussi, l'impatience suggérée, mais la souplesse du jeu déborde le cadre du personnage et devient pur plaisir de la performance. Performance encore dans le plan-séquence du chapitre 8, quand Michel et Patricia descendent l'avenue : la main joue avec le chapeau, le journal, la cigarette, congédie le soldat, mime le dialogue. Le personnage est en représentation, jouant pour le plaisir du spectateur avec les accessoires et les gestes empruntés à Bogart. Voir la naissance de certains de ces gestes qui viendront, dans la carrière de Belmondo, redoubler et déborder le dialogue (parfois jusqu'à la caricature) est un des charmes du film.

« Mise en scène » est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : « mise en scène » signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la « mise en scène » serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, « mise en scène » désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

Nature et artifices

Deux grands axes dans *À bout de souffle*, deux lignes tirées en deux directions *a priori* inverses, mais tracées fermement. D'une part l'aspect « pris sur le vif ». D'autre part l'artifice d'une multitude d'interventions techniques, souvent effectuées au montage. Le film est bâti sur la contradiction entre ce qui tend à faire disparaître toute trace de mise en scène (le naturel) et des procédés qui au contraire la désignent et la portent au premier plan. Parler de mise en scène est-il alors pertinent ? Oui, car dans l'optique godardienne celle-ci désigne un processus global de création, un ensemble de décisions qui concernent le film depuis sa fabrication jusqu'à son commentaire.

Un réalisme parisien

L'effort vers l'authenticité est lié au tournage en extérieur, qui permet une approche documentaire des lieux, des corps, de tout ce qui tombe sous l'œil de l'objectif. Godard, comme tous les cinéastes de la Nouvelle Vague, s'approprie des méthodes issues du cinéma documentaire, dans le sillage du néo-réalisme italien et à la faveur de l'allègement du matériel de tournage. Cette tension réaliste est surtout perceptible dans l'appréhension du paysage urbain. La ville, et surtout Paris, est vue comme un personnage autant qu'un décor. Par son organisation, elle influe sur l'action elle-même.
L'appréhender comme telle suppose un souci de réalisme qui se traduit, ici, par une multitude de plans de coupe sur l'architecture parisienne, mais aussi sur les rues passantes ou les terrasses de café. Michel Poiccard ne se prive d'ailleurs pas de commenter ces images (dans le taxi, pestant contre les nouveaux aménagements urbains), comme s'il assistait, en spectateur, à un reportage sur Paris. Enfin, le caractère proprement documentaire de la mise en scène culmine lorsque, tandis que Michel suit le policier qui file Patricia, la caméra se détourne d'eux pour montrer De Gaulle et Einsenhower descendant les Champs-Élysées. Deux régimes d'images sont juxtaposés ici, événement réel et monde de la fiction. La caméra passe de l'un à l'autre, semblant presque hésiter : caméra de télévision qui saisit au passage une course poursuite sur les Champs ? Ou bien caméra de cinéma qui se détourne de la scène pour saisir un événement ? La mise en balance du réel et de la fiction est ironique, malicieuse. Seules sont visibles des bribes de l'événement (on voit à peine le cortège, juste des motards), et les personnages, requis par l'action, semblent s'en désintéresser souverainement.

Interventions

Le nœud de la mise en scène est un croisement entre cette authenticité nouvelle et une série d'interventions techniques. Le naturel des prises de vues se mêle à un dispositif qui brise l'interdit du regard-caméra (déjà assoupli, rappelons-le, par Bergman et sa *Monika*). Utiliser les passants en guise de figurants confère un allant, une surprise que les films de studios ne pouvaient obtenir avec leurs figurants professionnels. Ces passants filmés dans la rue sont saisis au vol dans leurs quotidiens. Mais parfois, si d'aventure ils regardent du côté de la caméra, ils peuvent désigner l'outil même qui les appréhende en toute innocence. Par l'intermédiaire de ces figurants pris malgré eux dans le processus de création, Godard désigne le cinéma, qui se prend lui-même comme objet, se réfléchit comme dans un miroir – une sorte de « méta-cinéma ».
De l'aspect artificiel de la mise en scène, on pourrait dire que c'est une définition possible du style Godard : un cinéma d'intervention permanente. Tout film peut être vu comme une série d'interventions sur le cadre, la disposition des corps, décors et objets, le découpage, la lumière, le son, etc. Mais, chez Godard, une nuance : ces interventions se signalent comme telles, sans se manifester obligatoirement en rapport avec une fin. Godard fond le cheminement technique et son rendu, son résultat.

Montage, mon beau souci

La mise en scène mobilise un certain nombre de moyens d'interventions, réalisées le plus souvent au stade du montage, dont Godard a pu dire qu'il est son « *beau souci* ». Au premier rang de ces procédures figure l'usage intensif des faux-raccords. Qu'est-ce qu'un faux-raccord ? C'est un écart par rapport aux règles grammaticales du cinéma, qui est revendiqué ici comme figure de style : un faux-raccord rompt la continuité spatio-temporelle entre deux plans. D'un plan à un autre, manque un morceau de temps, un bout d'espace, un mouvement de caméra ; manquent les images qui assureraient que ces deux plans raccordent, sans rupture. Dans le cas d'*À bout de souffle*, dans la scène du taxi par exemple, il s'agit aussi souvent de *jump cuts*, c'est-à-dire d'un type particulier de faux-raccord où le cadre reste à peu près sur le même axe tandis que se produisent des sautes dans l'image. Procédé qui, en saccadant l'image, donne une impression de vitesse accrue.
A priori, ce montage qui escamote les images va à l'encontre de la recherche d'authenticité des prises de vues, à l'encontre surtout de toute continuité narrative induite par la continuité spatio-temporelle. Ce qui s'opère, ici, grâce aux faux-raccords, est la substitution à un espace narratif d'un espace fictionnel autre, dédié non plus au déploiement d'un récit mais à celui du réseau de gestes, postures, visages, citations, références, formules, etc. Cet espace, à l'image des citations forcément morcelées ou des visages en gros plans nécessairement isolés du reste du corps, est un espace fragmenté. Chaque séquence montée en faux-raccord est épluchée, décortiquée pour indiquer autre chose que le simple déroulement de situations. Le rapport d'identification aux personnages et de croyance à l'image est brisé, et dans ces éclats apparaissent sous un jour nouveau aussi bien une expression sur le visage de l'acteur qu'une sentence, un geste ou encore une adresse à la machine-cinéma. En ce sens, cette fragmentation est elle-même souci de vérité.

Variantes

Toutefois, le faux-raccord n'est pas la modalité exclusive de la mise en scène. Abondent également des plans assez longs, souvent en travelling arrière, notamment aux moments où les personnages se croisent, où la caméra passe de l'un à l'autre : par exemple, lorsque Patricia et le journaliste quittent le café, la caméra les accompagne puis les délaisse pour repartir sur Michel. De même dans la scène finale, quand un long travelling suit Michel agonisant le long de la rue Campagne-Première. De la même manière, l'échelle des plans est relativement ample : il y a certes beaucoup de plans serrés sur les personnages, mais ceux-ci sont parfois vus en plans plus larges (sur les Champs-Élysées).
Pareillement, si la mise en scène se caractérise par des figures de style très précises et abondamment utilisées (gros plans, faux-raccords, etc.), elle laisse place à une certaine variété du découpage. Godard passe aisément du fragment qui isole à une amplitude du champ qui rassemble. Cette mobilité correspond au projet global d'un film tourné comme un reportage, qui confirme le motif d'un aller-retour entre le naturel et l'artificiel. Le découpage et les mouvements de caméra tirent leur souplesse des lieux mêmes de l'action, à l'organisation desquels ils se soumettent. Il en va de même pour la lumière : *À bout de souffle* n'est quasiment pas éclairé, tout est tourné en lumière naturelle. Mais l'apparition récente de pellicules plus sensibles permet de filmer même quand la luminosité est faible. Aussi l'image est-elle tributaire de la lumière du lieu, et la beauté d'un visage est une beauté de l'instant.

Ouverture pédagogique 3

De quelle manière *À Bout de souffle* représente-t-il Paris ? Délaissant les décors habituels du Paris des films noirs (boîtes de nuit, arrière-salles de bistrots, quais, Pigalle), le film fait des beaux quartiers son espace de jeu : jeu avec les autorisations de tournage, jeu du gendarme et du voleur pour Michel (la ville est pleine d'issues secrètes et de voitures à voler). Mais le film joue surtout avec les clichés de la ville lumière : le travelling latéral révélant Notre-Dame est le premier d'une série de plans larges offrant de Paris une vision touristique – Champs-Elysées, Tour Eiffel, Tuileries. Les personnages sont des touristes (agence de voyages, hôtel), qui traversent Montparnasse, la Concorde, font la tournée des cafés de Saint-Germain. Ces clichés créent un effet de décalage ironique : « *qu'est-ce que c'est les Champs ?* », demande Patricia ; elle trompe Michel devant l'Arc de Triomphe ; « *C'est beau la Concorde !* » s'exclame Michel après avoir évoqué son divorce ; une petite troupe cosmopolite se retrouve en face du Kosmos... Paris n'est plus une ville mais déjà un décor.

Une séparation

Chapitre 9 du DVD, de 49mn40s à ??mn??s

Chapitre 20. La fin est proche ; bientôt, Michel sera abattu par la police dans la rue. Quelques minutes plus tôt, dans l'appartement/studio où il a trouvé refuge, il a envoyé Patricia acheter le journal et une bouteille de lait. En chemin, elle s'est arrêtée dans un café où elle a téléphoné à la police. De retour, elle lui apprend ce qu'elle vient de faire, mais Michel ne s'enfuit pas.

La séquence s'organise en deux temps, distingués par le moment où Patricia avoue à Michel qu'elle l'a dénoncé [**4**]. Le premier plan de la séquence [**1**] montre celui-ci faussement endormi sur le bureau, entre le disque de Mozart que Patricia a mis avant de partir et qui tourne toujours (indiquant que le temps pendant lequel elle est sortie est relativement court) et le téléphone qu'il surveille d'une oreille. Ce plan serré contient les trois motifs qui seront développés dans les quatre minutes à venir, l'un fixe, les deux autres en mouvements. Premier motif : l'angle de prise de vue surplombant la scène, la caméra étant placée ici par-dessus l'épaule de Michel. Deuxième motif : le cercle, ici présent sous la forme du disque qui tourne, mouvement qui évoque le panoramique. Troisième motif : second mouvement, le balancement, Michel penche la tête à droite, puis à gauche, comme bercé par la musique. Ce premier plan est sans parole, la musique est forte, d'autant que la caméra est proche du tourne-disque suggérant ainsi une unité audio-visuelle (caméra rapprochée / son rapproché) appelée ensuite à éclater en morceaux. Dès le raccord suivant, le volume de la musique baisse pour libérer l'espace sonore au profit de la parole.

2 est joint à **3** par un raccord dans l'axe (approximatif, étant donné la distance) qui laisse Michel dans le quart supérieur gauche de l'écran. L'angle de prise de vue est résolument singulier, la position très haute de la caméra, apparemment posée sur la mezzanine, construit des perspectives intenses couplées à une profondeur de champ qui dramatise l'espace. Au milieu du champ, un pilier en amorce coupe l'espace en deux, laissant d'un côté Michel, de l'autre Patricia qui entre par la porte située bord cadre droit. Cette séparation violente, suggérée par le pilier qui obstrue presque la moitié du champ, est inédite dans le film. Dans la scène précédente, l'espace était encore unifié, lorsque par exemple Patricia, selon une disposition similaire, se dirigeait vers la porte, à droite, s'arrêtait, revenait regarder Michel et sortait. Plus proche de la porte, la caméra esquivait ainsi le pilier, il n'y avait rien entre les deux amants. Désormais, quelque chose d'énorme est entre eux : la dénonciation, le temps de l'amour qui s'est terminé. Surplombant l'appartement, la caméra est donc placée en un point stratégique ; la disposition du plan est affectée par les sentiments des personnages.

Montée

Accompagnée par la caméra, Patricia, disparaissant un instant derrière le pilier, pénètre dans l'appartement et va réveiller Michel [**2a**] puis se dirige vers le bord cadre inférieur bas, sortant presque de l'image, vue quasiment à la verticale grâce à un angle de vue en plongée maximale [**2b**]. Mouvement de balancier, la caméra prend le chemin inverse et suit Patricia qui retourne vers Michel (elle disparaît à nouveau derrière le pilier), lequel s'est entretemps mis debout et s'habille. Michel et Patricia se sont rejoints à gauche du pilier, désormais décentré. Balancier, à nouveau : cette fois c'est Michel qui, prenant le relais, se dirige vers le quart inférieur droit du plan [**2c**], mais il amorce un mouvement cercle vers sa droite brusquement interrompu par un *jump cut* qui escamote le temps entre le « *non* » de Patricia et le « *mais si !* » de Michel. Il revient vers Patricia, parle de voiture [**3**]. Nouveau *jump cut*, qui accompagne et anticipe par sa brutalité l'annonce par Patricia de la dénonciation [**4**]. Raccord sur un plan américain où Michel secoue violemment Patricia [**5a**].

En quelques raccords, le montage vient de renforcer et de précipiter l'action. En effet la narration s'accélère à cause de la décision de Patricia. Le montage, mais aussi la musique qui, jusque-là musique d'ambiance, devient partie prenante de l'action puisqu'elle s'intensifie au moment où Michel saisit la gorge de Patricia – elle devient musique du drame. De la même manière, Godard fait soudain un usage actif de la lumière (qui est *a priori* censée rester hors cadre), lorsque Patricia allume brièvement l'un des projecteurs du studio qui éclaire son visage au moment où elle dit « *non, ça ne va pas* » [**5b**]. Ce jet de lumière provoque un moment de basculement, d'inversion puisque juste auparavant Patricia avait dit « *oui, ça va très bien* ».

Descente

Commence alors la seconde partie de la séquence. Puisque Michel ne s'enfuit pas immédiatement, la précipitation conséquente à la révélation de Patricia s'arrête là, et les faux-raccords aussi. Après avoir allumé et éteint le projecteur, et sans changement de plan, Patricia se met à déambuler dans l'appartement en monologuant [**5c**]. Filmée en travelling arrière, elle décrit un cercle autour du fameux pilier, passe devant Michel puis trace un second cercle autour du même pivot [**5d**]. Au moment où elle se dirige vers Michel, de gauche à droite de l'écran, celui prend le relais et commence à marcher [**5e**]. La caméra repart de droite à gauche en un mouvement de balancier, puis précède Michel dans le circuit qu'il arpente, moitié en panoramique, moitié en travelling arrière au gré du trajet de Michel, selon qu'il lui fait face ou non [**5f**]. Il n'achève pas son cercle qu'un raccord montre Patricia de profil, puis balaie vers le profil de Michel arrivé jusqu'à elle [**6a, 6b**]. *Cut*, Michel coupe Patricia dans sa phrase et sort précipitamment de la pièce, fin de la séquence [*7*].

On voit bien comment fonctionne ici la désolidarisation entre le son et l'image. Dans notre séquence, Godard filme une conversation avec une caméra toujours mobile, sans recourir au champ-contrechamp. Le hors-champ a donc tout loisir de se laisser remplir singulièrement : ici, par un monologue. Conversation à la distribution singulière : un seul personnage à l'image (Michel ou Patricia), mais deux voix superposées dans le long plan [**5**]. Le dialogue ne raccorde pas, chacun se livre solitaire. Il y a bien entendu une rupture avec l'usage traditionnel du dialogue, qui se donne en continuité. Ce qui rend la scène bouleversante, c'est la transformation du dialogue en deux monologues qui ne se répondent plus. C'est aussi que ces mots sont presque les derniers qu'échangent Michel et Patricia, et que la musique de Mozart est devenue davantage qu'un disque qui tourne, la bande-son d'une séparation. Entre les mots et les images, un rapport nouveau est créé, rapport poétique de résonance et d'écho davantage qu'un simple rapport logique de causalité ou de réaction. Cette séquence exprime l'idée de séparation sous la forme d'une fission dans l'ordre du discours, un sommeil amoureux. Et comme dit Patricia : « *c'est triste le sommeil, on est forcé de se séparer. On dit "dormir ensemble", mais c'est pas vrai* ».

1

2a

2b

2c

3

4

5a

5b

5c

5d

5e

5f

6a

6b

7

Atelier 1

En relation avec l'analyse de cette séquence où Michel et Patricia jouent leur scène de rupture, on peut chercher à expliquer le choix du plan-séquence dans la scène de leur rencontre. L'entrée en scène de Patricia sur les Champs-Elysées justifie le changement de rythme du montage, et fait entrer Michel dans la temporalité propre à l'histoire du couple; le mouvement de demi-tour suggère que leur relation hésitante a des hauts et des bas. Godard insiste sur le procédé pour créer un effet de distanciation : Patricia entre dans le champ comme sur une scène dont le marquage au sol et le trottoir limitent l'espace, les passants jettent un coup d'œil aux acteurs, menacent d'envahir le champ ou de l'obstruer, les voitures partent lorsque Michel évoque ses voyages. Par la brutalité du changement d'axe et la musique, le plan suivant souligne l'effet de rupture provoqué par la fin du plan-séquence. Le plan-séquence devient l'objet même de la mise en scène, dans sa difficulté de mise en place et les effets qu'il induit sur la perception du temps, de l'espace, des personnages et du récit.

1

2

3

1, 2, 3

Dialectique à deux

Dans la chambre, Michel et Patricia. Elle : « *je vous regarde jusqu'à ce que vous ne me regardiez plus* ». Lui : « *moi aussi* », et, imitant Bogart, il passe son pouce sur ses lèvres. **1**. Patricia enroule l'affiche de Renoir qu'elle veut accrocher au mur et regarde Michel à travers le tube. **2**. Dans l'ouverture de l'affiche, le visage immobile de Michel prenant la pose. **3**. Ils s'embrassent. L'idée n'est pas de Godard, c'est un emprunt aux *Quarante tueurs* de Samuel Fuller (1957) où, en lieu et place d'un poster, la caméra visait à travers un fusil – Godard, dans un article sur le film (*Cahiers du cinéma*, n°76, novembre 1957), avait justement décrit la scène.

De **1** à **3**, de Patricia au baiser en passant par Michel, le regard suit un trajet complexe et sinueux. **1** : d'abord face à Patricia cadrée en plan rapproché, légèrement décentrée sur la gauche. Ensuite un raccord en contre-champ asymétrique [**2**], puisque le plan est alors en vue subjective. L'œil de Patricia se confond avec l'œil de la caméra à cette nuance près que s'enclenche un mouvement « non naturel » (le zoom très lent sur Michel). Enfin [**3**], un faux-raccord ramène à un point de vue objectif avec le zoom arrière sur le baiser de Michel et Patricia, enfin réunis. En **2** et **3**, les seuls mouvements sont des mouvements de caméra. En **2**, Michel est parfaitement immobile, seule la fumée de sa cigarette remue un peu ; il pose. De la même manière, en **3**, le baiser est une pose, comme si les deux personnages étaient des modèles pour une publicité ou une photo de Doisneau. Le zoom avant suivi du zoom arrière diffusent un effet très doux de pulsation, un mouvement de relais et d'inversion des directions repérable ailleurs dans le film, par exemple dans l'avant-dernière scène dans l'appartement, ou encore lorsque Patricia quitte le café avec le journaliste et que la caméra les laisse pour repartir en sens inverse avec Michel, en travelling arrière.

L'agencement des plans joue donc non seulement sur la confrontation entre immobilité (des corps) et mouvement (de la caméra), mais aussi sur un effet avant-/arrière. Autrement dit, il fait s'emboîter des contraires. Le déroulement de la scène avance par négations, ruptures et fragmentations ; non par simple continuité. Parodiquement, on peut dire que cet enchaînement d'images où chaque terme nie immédiatement celui qui le précède est une dialectique du couple en trois temps : **1**, Patricia ; **2**, Michel ; **3**, Patricia et Michel. Le baiser fonctionne littéralement comme union, fusion de ce qui auparavant était séparé par un raccord et un singulier dispositif intermédiaire, cette affiche roulée qui valait comme substitut de la caméra. Le montage entre les deux premiers plans monte vers le troisième, qui en quelque sorte résout les deux autres en réunissant les deux visages dans le même espace. La construction plastique est donc parfaitement cohérente : **1** + **2** = **3**. Elle explique et consolide l'affect amoureux suggéré par le baiser. Cependant, ce baiser figé relève du chromo, de l'icône, du roman-photo, pure image sans profondeur. Nouvelle négation ? Non : le plan ne montre pas un homme et une femme qui s'embrassent, il montre un baiser, l'image inédite d'un baiser. Pour en arriver là, il aura fallu que l'œil passe par une opération de cinéma (le « truc » de l'affiche emprunté à Fuller), il aura surtout fallu en passer par le montage dont on voit bien qu'il est pur acte de création.

En prolongement de l'analyse de cet 1, 2, 3, on peut revoir le chapitre 3 et étudier les effets que tire Godard de l'emploi de l'ellipse. Les effets de discontinuité créés par le montage des images contrastent avec la continuité instaurée par la bande-son et le dialogue entre les deux personnages. La discontinuité apparaît tout d'abord comme la traduction visuelle du mode de vie anarchique ou velléitaire des deux personnages suggéré par le dialogue (« *mais j'ai jamais fini, maintenant je fume des Lucky* »). L'ellipse isole les mouvements des personnages, créant une accélération du rythme qui permet un effet comique (Michel comptant les billets dès le quatrième plan). En dissolvant la continuité spatiale, elle permet de jouer sur l'opposition entre l'exiguïté du décor et l'éloignement des personnages, et prépare la surprise du gros plan qui les réunit à l'avant-dernier plan. Enfin, elle souligne dans le jeu des acteurs, à l'inverse du montage et du jeu classiques marqués par la continuité, la diversité des poses, des attitudes et des visages.

Atelier 3

Après avoir cherché les valeurs du gros plan dans le cinéma classique (émotion du côté de la narration, esthétique du côté de la représentation), on étudiera les procédés par lesquels Godard parvient à neutraliser ce double effet. Du côté de la narration, on relèvera l'ambiguïté des raccords sur le regard (premiers plans), la brutalité des changements d'axe ou de valeur de cadre (chapitre 3), la multiplication des gros plans (chapitre 18), la rupture de la continuité temporelle (Belmondo en gros plan avec un verre de lunettes en moins, chapitre 19), enfin le regard-caméra. Du côté de la représentation, on analysera dans la séquence 10 l'effet de rupture induit par le dialogue (« *Brusquement je te trouve affreuse* »), la variété des poses, leur redoublement par le miroir, la photo, les portraits, l'absence d'éclairage spécifique, les plans sur la nuque. « *Je voudrais savoir ce qu'il y a derrière ton visage* », demande Patricia : le visage en gros plan révèle le mystère de sa présence, dans son absence de signification assignable, et par là renouvelle la perception de sa beauté.

Figure

Des visages

Anna Karina dans *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962), regardant Renée Falconetti dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Th. Dreyer, 1928)

Jean-Luc Godard est un cinéaste du visage, surtout du visage féminin. Au cinéma, le visage est le nœud le plus intensif de la représentation ; s'y rejoignent la figuration corporelle et le regard, qui affecte, donne vie et sens à toute image. Godard a su donner au visage une grande force, un grand lyrisme. Cadrer un visage réclame l'usage du gros plan. Le gros plan, chez Godard, a une double fonction. D'une part, en isolant et en intensifiant le visage, il confère une puissance particulière au regard, et à la direction qu'il prend. Par excellence, lorsque cette direction est la caméra, dans *À bout de souffle*, ou Jean-Luc Godard lui-même, fixé hors-carde par Anna Karina dans *Vivre sa vie*. D'autre part, il « découpe » le corps, le morcelle et lui donne une valeur nouvelle. Ou plutôt, il défriche, défait l'habituelle détermination du visage par tout un réseau de sens codifié, issu du théâtre ou de la pantomime.

Souvent, Godard filme un visage sans expression particulière, ni tristesse ni joie, inversant ainsi un processus figuratif. Ce n'est plus, comme au théâtre ou dans le cinéma « primitif », l'expression (grimace, mimique…) qui donne la vérité du personnage à ce moment, mais au contraire le visage nu, seul, comme au repos, qui exprime quelque chose. Et ce qu'exprime ce visage au repos, c'est non seulement la vérité du personnage et de son corps à ce moment-là, mais aussi le dispositif du cinéma lui-même, qui est désigné directement (le regard-caméra, vers la caméra et vers le spectateur) ou plus subtilement évoqué dans son ambiguïté fondamentale (la présence-absence du corps à l'écran). Dans *À bout de souffle*, lors de la grande scène de l'appartement de Patricia, la caméra saisit le visage de Jean Seberg alors qu'elle est contre le mur, sous la reproduction d'un portrait de Pierre-Auguste Renoir. C'est comme si Godard comparait deux tentatives – cinéma et peinture – d'appréhender la vérité d'un être à partir de son portrait : le cinéma comme art du portrait, c'est-à-dire l'expression de qualités propres à un individu, que l'image saisit sans en occulter la part insaisissable.

Un film est presque exclusivement composé de gros plans sur les visages, il s'agit de *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl-Theodor Dreyer. C'est justement *La Passion de Jeanne d'Arc* que va voir au cinéma Anna Karina dans *Vivre sa vie* (1962). Les gros plans sur son visage s'immiscent et se fondent dans la succession des gros plans du film. Dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, la notion de gros plan agit selon des modalités différentes. Dreyer extrait le visage de l'arrière-plan, qui est comme effacé, aplati, réduit à un fond plat. Il n'y a aucun rapport de perspective entre le visage et le fond duquel il se détache, comme il y en a un entre le visage de Seberg et le portrait de Renoir. Le visage se rapporte alors à autre chose qu'à l'univers contingent où il est appréhendé. Dreyer met en rapport le visage avec une autre dimension que l'espace, une dimension spirituelle et invisible. Enfin, il découpe sur le visage lui-même des fragments (les bouches, surtout) agencés par le montage, car il isole au maximum les qualités exprimées par les visages pour esquiver les rapports logiques entre différents visages (telle l'action-réaction, par exemple), au profit de rapports du visage au cadre, là où se donne le sens. Les plans sur Anna Karina bouleversée fonctionnent précisément de cette manière, sans rapport à une contingence : le visage est seul avec son émotion. En réutilisant la même grammaire que Dreyer, le cinéaste crée un lien intense entre la prostituée jouée par Karina (sur fond noir), sanctifiée comme Jeanne d'Arc (sur fond blanc).

Le son d'après

L'un des grands paradoxes de la Nouvelle vague est le décalage entre les procédés esthétiques revendiqués par les cinéastes et la technique alors à leur disposition. C'est flagrant dans le domaine de la prise de son, dont les évolutions techniques sont en retard sur les progrès accomplis par la caméra. Afin d'accéder aux salles, qui sont dans leur immense majorité équipées de projecteur 35mm, les cinéastes tournent avec un Cameflex, une caméra 35mm relativement peu encombrante et pouvant être maniée à la main. Les caméras 16mm sont certes encore plus légères, mais ce format n'est pas considéré comme professionnel avant 1968. Concernant le son, si le Nagra, un magnétophone léger, existe depuis 1958, il faut attendre 1964 pour adapter ce dispositif au 35mm et tourner en son synchrone dans les mêmes conditions que le 16mm. Avant, il faut compter avec un camion-son, matériel très lourd et donc plus cher.

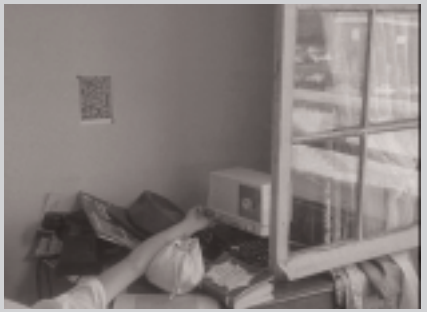
Si Godard se montre précurseur en expérimentant le son synchrone dès 1961 (dans *Une femme est une femme*), c'est-à-dire bien avant les autres cinéastes de la Nouvelle Vague, *À Bout de souffle* est quant à lui post-synchronisé : sur le plateau les comédiens font semblant de dire leur texte pour que le mouvement de leurs lèvres paraisse crédible et ensuite, en studio, on les enregistre prononçant leurs dialogues. De cette contrainte technique, Godard va faire un usage singulier, en tirer un effet sans doute moins sonore que visuel : c'est couplée aux effets de montage (les faux-raccords essentiellement) que la post-synchronisation, dans *À bout de souffle*, prend tout son sens. Elle participe à l'opération godardienne de faire table rase des conventions.

D'un certain point de vue, le film est sonorisé en fonction du montage et non l'inverse. Ainsi, dans la scène du taxi, Godard peut ajouter certains dialogues sur les plans agencés selon le rythme saccadé des faux-raccords. Place est faite à des phrases futiles, à des anecdotes ou des interjections qui rompent avec l'usage solennel (un peu théâtral) des dialogues sur-écrits que les « jeunes Turcs » des Cahiers fustigeaient dans les films de « qualité française ». Par ailleurs, Godard ajoute au mixage quantité de bruitages dont il fait un usage malicieux : bruits du trafic urbain qui couvrent les dialogues à des moments stratégiques… La post-synchronisation lui laisse la liberté de traiter à égalité les dialogues et les bruitages, puisqu'il n'est pas tributaire d'un enregistrement direct, dans l'instant, intouchable.

D'un autre point de vue, c'est la post-synchronisation qui dicte en partie certains choix de cadrage : le locuteur n'est pas forcément présent à l'image, dans l'espace filmique s'inscrit un décalage entre le *in* et le *off*. Et c'est parce qu'il sait que le film sera post-synchronisé que le cinéaste s'autorise de multiples faux-raccords, n'ayant pas à se préoccuper de raccorder le son entre les images. De tous ces procédés, il ressort que le son paraît décollé de la matière visuelle : il digresse ou commente les images, il crée une distance, un écart où se loge une réflexion. Godard vient d'inventer une nouvelle manière de filmer une conversation.

Dès la première vision du film, invitons les élèves à repérer les effets qui remettent en cause la transparence de l'alliance de l'image et du son au cinéma, et leur soumission à la clarté du récit. Dans la voiture, bande-son et bande-image prennent leur liberté l'une par rapport à l'autre ; l'effet est similaire au chapitre 3 (dans la chambre la fille), lorsque les personnages discutent sur fond noir (chapitre 8) ou lors de la poursuite sur les Champs-Élysées (chapitre 16). Plus nombreux encore sont les effets qui affectent la clarté des dialogues : emploi de langues différentes (sous-titres du chapitre 9 trahissant le jeu sur les intonations d'« *of course* »), variation des niveaux sonores, répliques inaudibles, question sans réponse ou réponse sans question (chapitre 18, devant le café), chevauchement des répliques (cf. l'analyse de séquence). Ces effets manifestent la présence ironique de l'auteur, inaugurent une des composantes esthétiques essentielles de la Nouvelle Vague (pensons à la diction de Jean-Pierre Léaud), et font entrer les spectateurs dans l'ère du soupçon.

PROLONGEMENT PÉDAGOGIQUE



***À Bout de Souffle* est aussi un film comique. Certains de ces effets semblent inspirés de l'esprit du surréalisme, et nous entraînent vers l'absurde.**

Le comique naît d'abord du dialogue. Michel a un goût de la sentence qui contraste avec son apparence de mauvais garçon et son manque de culture manifeste (« *Faulkner ? T'as couché avec lui ?* »). Au fil du film se constitue le recueil de ses pensées, dont le chapitre essentiel concerne les femmes, et qui relève du genre de la maxime : expression de l'universel (« *Les femmes, c'est toujours les demi-mesures* »), travail sur le rythme (« *les femmes au volant, c'est la lâcheté personnifiée* »), parallélismes et antithèses (« *c'est agréable non pas de s'endormir mais de se réveiller à côté d'une fille* », « *les femmes ne veulent jamais faire en huit secondes ce qu'elles veulent bien faire huit jours après* »), rapport à l'expérience concrète (« *dès qu'une fille dit que tout va très bien et qu'elle n'arrive pas à allumer sa cigarette, c'est qu'elle a peur de quelque chose* »). Ces répliques empruntent à la veine farcesque de la misogynie, mais le recours au paradoxe tente aussi de saisir la complexité des comportements féminins : « *C'est comme les filles qui couchent avec tout le monde et qui ne veulent pas coucher avec le seul type qui les aime sous prétexte qu'elles ont couché avec tout le monde* ». Le goût du personnage pour les jeunes filles rejoint son goût du paradoxe (« *Chez Dior, faut pas acheter des robes, faut téléphoner* »), du raisonnement absurde (« *Vous êtes cons, les Américains, la preuve c'est que vous admirez La Fayette et Maurice Chevalier* »), de la tautologie : « *les dénonciateurs dénoncent. Les cambrioleurs cambriolent. Les assassins assassinent. Les amoureux s'aiment.* » Le discours des intellectuels, sous la figure de Parvulesco, est atteint du même mal comique, et le rire prend alors une dimension satirique : « *Rilke était un grand poète, il avait donc certainement raison* », « *l'érotisme est une forme d'amour, l'amour une forme d'érotisme* ». Paradoxe, absurde et tautologie nous entraînent dans un univers absurde où se pose la question du sens.

Le comique de gestes naît de la performance de Belmondo, de ses mimiques, du jeu de ses mains baladeuses, de l'énergie de ses déplacements. Belmondo se fait, outre les grimaces, plusieurs « *têtes* » : la tête du jaloux, de l'impatient, du séducteur, la tête du mauvais garçon. Bras et mains semblent agités de tics (la cigarette, le pouce sur les lèvres), ont des gestes déplacés par rapport à la situation (boxer dans le vide), par rapport à la bienséance (toucher les fesses de Patricia, soulever les jupes des Parisiennes). L'énergie qu'il déploie (de la course au bondissement jusqu'à la fuite et la chute finales) évoque le cinéma burlesque, très apprécié des surréalistes. Sa performance nous fait saisir, sur le mode comique, la puissance et l'étrangeté du corps.

La troisième forme de comique est à chercher du côté de la parodie des films policiers, à travers les personnages caricaturaux des deux policiers, le refus systématique de la dramatisation dans les scènes caractéristiques du genre (le meurtre, les vols, la filature), le recours aux clichés (les vues touristiques de Paris, l'emploi du plan-séquence, l'ellipse de la scène d'amour au son de « *Travaillons en musique* »). La parodie entre dans les effets de distanciation qui associent le spectateur, comme dans le théâtre de l'Absurde, à la mise en question de la signification.

Mise en question du langage, du corps, de la représentation : en cela aussi, *À Bout de Souffle* ouvre la voie de la modernité cinématographique.

Lecture critique

La guerre des revues

Louis Seguin, *Positif*, avril 1960

« De même qu'il y a dans *À bout de souffle* des assassins prédestinés et des indicateurs par vocation, de même Jean-Luc Godard est un cinéaste né. Le travail, l'apprentissage, il laisse cela aux autres. Il est le doué, l'élu, le jeune héros de la race des Seigneurs. Ceci dit, *À bout de souffle* n'en reste pas moins le plus fabriqué, le plus truqué des films, et les recettes en sont des plus simplistes. Vous faites dire une chose à vos héros puis, un peu plus tard, le contraire, et vous n'avez plus qu'à présenter ce mauvais paradoxe comme l'ambiguïté même de la vie. De même pour le style. (...) Le film prend un aspect chaotique que vous présentez comme la vivacité même du génie. Assurer enfin (...), que le héros de ce film est (...) le hors-la-loi de *Quai des Brumes* est une aberration. Le déserteur des années 30 participait à une mythologie peut-être factice mais recommandable puisque de gauche. Le voyou de 1960, qui dit aimer la police, et sa petite amie qui, selon Godard, accomplit sa personnalité en le dénonçant aux flics, participent d'une autre mythologie, au moins aussi artificielle et parfaitement haïssable puisque de droite. L'anarchiste Gabin était du bois dont se faisaient les combattants des Brigades internationales ; l'anarchiste Belmondo est de ceux qui écrivent : « Mort aux juifs ! » dans les couloirs du métro, en faisant des fautes d'orthographe. »

Dans l'ensemble, la réception d'*À bout de souffle* est assez bonne, encore que nombre de critiques soient désarçonnés par la nouveauté du film et par la personnalité de son héros. Nulle part, toutefois, on ne parle de chef-d'œuvre ; *À bout de souffle* est vu partout comme un petit film. L'accueil le plus enthousiaste, on le trouve naturellement aux *Cahiers du cinéma*, sous la plume de Luc Moullet. À *Positif*, bien sûr, réaction inverse : la revue est l'ennemi juré des *Cahiers*, nés un an plutôt qu'elle, en 1951. Pour Louis Seguin (aujourd'hui critique pour *La Quinzaine Littéraire*), le film est l'occasion d'une attaque en règle contre la revue rivale, nouvelle offensive dans une guerre qui court depuis presque dix ans. Dans son texte, on peut aisément cerner ce qui relève sinon d'une mauvaise foi pamphlétaire, au moins de cette guerre de chapelles : *Positif* n'aimait pas les critiques des *Cahiers*, *Positif* n'aimera pas les cinéastes des *Cahiers*.
La friction entre les deux revues se porte évidemment sur le terrain des films et des cinéastes que chacune défend. *Positif* exècre certains favoris des *Cahiers* (Rossellini, par exemple) et refuse de partager avec l'ennemi son amour pour d'autres (Buñuel, par exemple). Mais l'opposition la plus importante est d'ordre politique et moral. La rédaction de *Positif* est d'inspiration surréaliste, farouchement athée et proche du parti communiste. Les *Cahiers*, quant à eux, ont opté pour le désengagement (de la politique, du monde) afin d'être au plus près des films. Mais la revue fait peu mystère de ses attachements aux valeurs chrétiennes et, bien qu'officiellement apolitique, est plutôt de droite, plutôt bourgeoise.
Entre les deux revues, la querelle atteint souvent une grande violence. On se traite de fascistes (de gauche ou de droite, c'est selon) par éditoriaux interposés. Et il faudra attendre le spectaculaire basculement à l'extrême gauche des *Cahiers*, à la fin des années 60, pour que l'antagonisme s'apaise, relativement. Entre-temps, celui-ci aura mis en lumière une certaine idée de la cinéphilie comme engagement total, dans la société et dans la vie, pour recomposer à partir des films haïs ou adorés un monde accordé à ses idéaux.

Un fils fragile

Depuis quarante ans, venir après la Nouvelle Vague est le problème d'un cinéma français hanté par les films de Godard, Rohmer, Rivette ou Truffaut. Ceux-ci n'ont pas à proprement parler d'héritier direct. De nombreux jeunes cinéastes sont habités par ce sentiment très cinéphile qu'il est impossible d'atteindre un âge plus libre que les années 60. Tous se sentent condamnés à recommencer, à repartir d'un zéro qui lui-même n'est pas vierge mais marqué du sceau d'une fraîcheur perdue. Depuis ce constat, le cinéma français tente de se construire. Les années 80 furent particulièrement marquées par la quête d'un lien avec la Nouvelle Vague. Leos Carax, cinéaste passé par l'écriture aux *Cahiers du cinéma*, comme ses aînés, est la figure type de cette recherche d'une filiation, si ténue soit-elle, avec les cinéastes de sa jeunesse.

En 1984, Carax, âgé de 23 ans, réalise *Boy meets girl*, son premier long métrage. Un film essentiellement nocturne, tourné en noir et blanc vif et contrasté. Un jeune homme un peu lunaire (Alex) traîne sa solitude jusqu'à rencontrer dans une soirée une fille aussi perdue que lui (Mireille). Les personnages semblent animés des mêmes préoccupations que ceux d'*À bout de souffle*, mais sur un mode plus fragile et désenchanté. Il n'y a plus de désinvolture, plus de nonchalance. Carax tente de recommencer la Nouvelle Vague, avec un personnage / acteur (Alex / Denis Lavant) qu'il va suivre sur trois films (*Boy meets girl*, *Mauvais sang* en 1986 et *Les Amants du Pont-Neuf* en 1991), comme jadis Truffaut suivait Antoine Doinel / Jean-Pierre Léaud dans son trajet vers l'âge adulte, depuis *Les 400 coups* (1959) jusqu'à *L'amour en fuite* (1979). Mais il sait très bien que l'époque a changé. Aussi, c'est par d'autres procédés qu'il tente de retrouver la beauté disparue, dans un monde désormais gris, où la poésie est à réinventer. C'est ainsi qu'il filme son actrice, Mireille Perrier, à travers des gros plans qui certes évoquent ceux de Godard sur Jean Seberg ou Anna Karina, mais sur lesquels pèse un douloureux constat : la grâce, ciel inaccessible où se cogne le mal de vivre des nouveaux enfants du siècle, n'est plus celle des premières fois. Paré de cette humeur mélancolique, Carax explore Paris, mais Paris est devenu inquiétant, quadrillé, irréel, baignant dans une lumière sophistiquée. Impossible de retrouver l'aisance des déambulations de Belmondo et Seberg. Désormais, on ne reconnaît plus la ville, on s'y perd, ceux qui l'habitent semblent en terre étrangère.

L'amour du cinéma transpire dans la moindre image de *Boy meets girl*, un amour convulsif, en souffrance. *Boy meets girl* est visité par le cinéma de Godard. Mais Carax ne se situe pas, comme Godard, dans une logique de citations. Les références, nombreuses, se donnent davantage sur le mode de l'évocation nuageuse et lointaine. Il n' y a rien de joyeux dans cette manière de renvoyer vers Godard, Robert Bresson ou Philippe Garrel, comme on invoque des esprits. Ces adresses ne sont pas des clins d'œil mais des signes que la poésie a déserté le monde, et qu'il faut se brûler les ailes pour la retrouver. *Boy meets girl* est le film d'une première fois (à l'image du personnage joué par Denis Lavant qui au cours du film note toutes ses premières fois : premier baiser, première rupture, etc.). Pourtant y frappe l'alliance d'un désir juvénile et d'une conscience comme déniaisée. Le cinéma de Carax semble toujours tombé du nid. Si l'on peut parler de filiation, c'est bien en ce sens : *À bout de souffle* s'écoule dans *Boy meets girl* telle une sève, présence insistante et pourtant insaisissable, murmure rétif à se laisser attraper au jeu des références. Héritage puissant et empêché, tel est le paradoxe : la filiation ne s'éprouve que dans la certitude de n'être, au fond, l'enfant de personne.

SÉLECTION VIDÉO

De Jean-Luc Godard

A bout de souffle, Opening
Le Mépris, Opening
Pierrot le fou, Opening
Une femme est une femme, Opening
Les Carabiniers, Opening
Vivre sa vie, Opening
Pierrot le fou, Studio Canal, coll « Série Noire »
Made in USA, Studio Canal, coll « Série Noire »
Alphaville, Studio Canal, coll « Série Noire »
2 ou 3 choses que je sais d'elle (1966), Arte
Masculin/Féminin, Arte

Autres films cités

Quarante Tueurs, Samuel Fuller, (Carlotta)
Le Doulos, Jean-Pierre Melville (Studio Canal, coll « Série Noire »)
Les 400 coups, François Truffaut (MK2)
La Sirène du Mississipi, François Truffaut, (MGM)
L'Homme de Rio, Philippe de Broca, (MGM)
Scarface, Howard Hawks, (Universal ; annoncé pour décembre 2005)
Boy meets girl, Leos Carax, (Pathé)
La Passion de Jeanne d'Arc, Carl Th.Dreyer, (Criterion ; zone 1)

Jacques Monory, une balle dans le dos

Jacques Emile Louis Monory (né en 1934),
Murder II, 1968 (huile sur toile)
Collection privée
Lauros / Giraudon

L'effervescence artistique en France, dans les années 60, est contemporaine de la Nouvelle Vague. Et même si celle-ci trouve curieusement à s'en moquer (par exemple d'Yves Klein dans *Les Godelureaux* de Chabrol, 1961), on peut néanmoins faire le pont entre la Nouvelle Vague et la nouvelle figuration française, en relevant une communauté de préoccupations entre *À bout de souffle* et l'œuvre de Jacques Monory (né en 1934).

C'est d'abord une ressemblance, entre le film de Godard et la série des *Meurtres* (1968), qui semble inspirée par la scène finale du film et la mort de Poiccard, une balle dans le dos. En 1968, Monory réalise d'ailleurs un film, *Ex*, où le personnage (Monory lui-même) est traqué puis abattu avant de se relever négligemment. Larges et de grand format à la manière du Cinémascope, les tableaux de Monory sont fortement hantés par le cinéma. Monochromes (bleus) ou limités aux couleurs primaires, ils sont fabriqués à partir de collages photographiques et de sérigraphies. Monory y reprend des scènes types du cinéma hollywoodien : hommes et femmes à l'allure de vedettes américaines à la plage ou au restaurant, fusillades dans la rue, courses-poursuites, bagarres : *Meutre n°21*, par exemple, rappelle la scène où Poiccard assomme un homme dans les toilettes. Surtout, la construction formelle de ces tableaux repose sur une sorte de suspens cinématographique, dont l'intensité ressort par le sentiment qu'il donne d'une urgence (le thème de la fuite, présent notamment dans la série *La Voleuse*), que le temps est compté, qu'une balle file déjà vers votre dos. Si l'on a pu parler à raison de figuration narrative, c'est que travaille ici un réalisme des situations et du mouvement. Un souci de la vitesse et des enchaînements transparaît dans les collages, pareils à des faux-raccords. Les œuvres semblent motivées par une intrigue policière sur laquelle se greffe une ironie grinçante et désinvolte.

Godard et Monory partagent un même paysage : la beauté ambiguë des villes et des objets produits en série par l'industrie (les voitures décapotables, par excellence), tout un imaginaire lié à la culture de masse et surtout au film noir américain (armes à feu, bagarres, gangsters, filles allongées au bord des piscines). « *Tous mes tableaux*, écrit Monory, *sont des bouts de pellicule de films noirs trempés dans un bleu monochrome et, pendant un temps, dans un technicolor fondamental* ». Le réalisme du cinéma et de la photo donne aux tableaux une transparence à laquelle la matérialité de la peinture fournit un contrepoint. Ce paradoxe est ironie, il invite à une lecture au second degré. Car la question posée par l'œuvre du peintre comme par *À bout de souffle* est celle-ci : puisque ce monde est celui de la publicité et de la consommation, comment trouver les moyens de sa libération et réinventer la jouissance ? Monory trouve son époque misérable, il met sur le même plan peinture et publicité sans oublier de s'inclure lui-même dans le désastre, victime ou bien tueur à gages.

En somme, il joue sur un relativisme moral, à l'image du héros et voyou Poiccard. Mais l'intervention de la peinture, l'intensité étrange des monochromes font écran entre rêverie et réalité : elles réinventent le réel en s'en détachant. Exactement comme Poiccard, détaché de tout, qui pense plus aux décapotables qu'à la mort. Dandysme qui exprime et survole son époque. On alors peut appliquer à *À bout de souffle* ce que le philosophe Jean-François Lyotard écrivait de la série *Meurtres* : « *Il y a deux morts, la mort de ce qui est mortel, mort vive et souffrante, et la mort immortelle, sang-froid dandy et indifférence mercantile* ».

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

BIBLIOGRAPHIE

L'exégèse godardienne est immense. Plutôt que de passer en revue tous les ouvrages consacrés à Godard, on privilégie ici des titres récents ou apportant un éclairage précis sur la première période du cinéaste.

- Sur *À bout de souffle*

À bout de souffle de Jean-Luc Godard, étude critique, sous la direction de Michel Marie, Ed. Nathan Université, 1999, collection « Synopsis ». Entièrement consacré au film, ce livre est malheureusement épuisé.

- Sur Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1, Alain Bergala, Ed. Cahiers du cinéma, 1998, collection « atelier ». Réunion de tous les dits et écrits de Godard, des années 50 aux années 80. S'y croisent des critiques rédigées pour les *Cahiers*, des entretiens, des documents de travail, des scénarii, etc.

Jean-Luc Godard, Marc Cérisuelo, Ed. des Quatre Vents, 1989, collection « Spectacle ». Etude sur l'esthétique de Godard, où l'auteur développe notamment la notion de « réversion ».

- De Jean-Luc Godard

Introduction à une véritable histoire du cinéma, Ed. de l'Albatros, 2000. Recueil de conférences de Godard données au début des années 80, mais qui annoncent ses Histoire(s) du cinéma.

- Revues

« Spécial Godard, Trente ans depuis », *Cahiers du cinéma*, hors série, novembre 1990
« Nouvelle Vague, une légende en question », *Cahiers du cinéma*, hors série, 1998
« Flash-back sur la Nouvelle Vague », *Cinémaction* n°104, 2002

- Généralités

Nouvelle Vague, Jean Douchet, Ed.Hazan, 1998. Par un acteur et un spécialiste du mouvement. Beau livre, à la mise en page ambitieuse, qui traite de la Nouvelle Vague sous tous ses aspects.

La Nouvelle Vague, une école artistique, Michel Marie, Ed. Armand Colin, 2005, collection 128. Etude sur les enjeux esthétiques de la Nouvelle Vague

Histoire d'une revue, tome 1, « À l'assaut du cinéma », Antoine de Baecque, Ed. Cahiers du cinéma, 1991.

Le montage, Vincent Pinel, Ed. Cahiers du cinéma, 2001. Petit livre didactique présentant l'essentiel de la grammaire du montage.

EN LIGNE

L'œuvre et la pensée de Godard se diffusent généreusement sur Internet. Difficile, là encore, de s'y retrouver. Peu de sites offrent des perspectives réellement stimulantes sur le cinéaste. En voici quelques uns :

http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/4355/index.html
Une base de données en anglais qui recense un grand nombre de textes (en français ou en anglais) et documents disponibles sur Internet.

http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/godard.html
Présentation de Godard, sur un site rigoureux (en anglais)

http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/01/19/breathless.html
Une étude sur le film (en anglais)

http://tapin.free.fr/godard/memoire.html
Une étude universitaire sur le rôle de la citation et la présence de la littérature dans l'œuvre de Godard entre 1959 et 1967.

Rédacteur en chef
Emmanuel Burdeau.

Coordination éditoriale et conception graphique **Antoine Thirion.**

Rédacteur du dossier
Jean-Philippe Tessé est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*.

Rédacteur pédagogique
Laurent Canérot enseigne les lettres et le cinéma au lycée L'Essouriau des Ulis. Ancien élève de l'ENS et agrégé de Lettres Modernes, il est titulaire d'un DEA de Cinéma-Audiovisuel.